

Article

« Lorsque le verbe se fait musique : Saint-Denys Garneau »

Dujka Smoje

Études littéraires, vol. 15, n° 1, 1982, p. 69-95.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500568ar>

DOI: 10.7202/500568ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LORSQUE LE VERBE SE FAIT MUSIQUE : SAINT-DENYS GARNEAU

dujka smoje

L'importance du son dans la parole poétique est depuis longtemps un lieu commun. Le premier trait évident de la poésie est la recherche d'assonance et de rythme qui produisent l'effet harmonieux de nature purement sonore. La musique dans un poème commence par l'exploration des effets acoustiques qui font abstraction du mot signifiant jusqu'au point de devenir une métamorphose musicale de la parole¹.

Mais comment cela est-il possible ? Ne s'agit-il pas d'une analogie apparente, superficielle ? Comment peut-on transposer les lois d'une matière et celles de sa forme, à une autre, aussi différentes que la parole et la musique ?

Par définition, la poésie est déjà musique. Tout en utilisant le langage, le matériau premier de l'information et de l'expression humaine, la poésie le traite selon ses règles propres qui ne tiennent pas compte de la logique du langage pratique². Des mots émane une signification qui ne se trouve pas dans le dictionnaire, et leur ordre peut oublier la syntaxe. Les associations, les assonances ou les allitérations deviennent un jeu de paroles dans lequel le sens n'est pas celui de la signification. En effet, un poème ne peut pas dire explicitement son arrière-pensée ; le tenterait-il, il la trahirait, devenant la prose du langage ordinaire. Or c'est justement pour dire plus, au-delà des mots, que le poète bouscule leur ordre habituel ; en établissant entre eux des liens particuliers il crée un courant, une vive tension, afin de faire apparaître dans le réel le sens véritable du poème.

Le secret même d'un poème se trouve dans l'ordre unique, sonore et significatif, qui relie les mots ; le moindre changement peut faire disparaître le miracle de l'indicible qui transparaît mais ne se laisse pas raconter. La succession irréversible des mots est essentielle au poème comme l'ordre des

sons l'est dans la musique. C'est la condition première de leur existence.

Il s'agit là d'un premier point commun entre les mots d'un poème et les sons musicaux d'une mélodie : ils ne survivent pas à l'inversion arbitraire de leurs éléments constitutifs. Ils peuvent devenir un amalgame de mots ordinaires, un bloc sonore, mais le poème cesse d'exister, les mots s'arrêtent à leur signification première, pétrifiée par la routine. Ils ne font plus apparaître le sens intérieur unique, autrement inaccessible, que le poème avait créé. Le bloc sonore des paroles est devenu une masse acoustique sans dynamisme musical qui ne vit pas et ne promet aucun événement par la suite. Pourquoi ?

L'effet sonore est la première porte d'accès à l'œuvre poétique comme à l'œuvre musicale. Des mots traités comme source de sons, rythmés et harmonisés, interrompent le cours normal des phrases, attirent l'attention par ce qu'ils ont d'inhabituel, obligeant l'oreille à les suivre, la pensée à les relier, comme si cela n'appartenait pas à la vie ordinaire. Leur effet musical signale qu'ils ne sont pas appliqués selon le sens commun. En effet, ils ne sont pas là pour décrire l'ordinaire de tous les jours ; les rimes et les accents mesurés s'adaptent mal aux situations quotidiennes. Mais ils dépaysent, offrent à l'imagination et à la sensibilité un espace nouveau où tout semble permis, ouvert et libre. En dehors de la vie ordinaire, ils l'enrichissent d'une façon insoupçonnée et lui offrent une dimension plus profonde, plus rare ; une réalité poétique distincte de celle de l'immédiat matériel.

Ainsi la poésie dépasse la signification pragmatique et utilise les mots en leur donnant la polyvalence et la souplesse au service du sens véritable du poème. Elle dégage les paroles des règles de la syntaxe prosaïque et leur propose une autre logique.

Mais cela ne représente-t-il pas le danger de mener les mots vers un jeu gratuit, une construction abstraite des syllabes rimées, rythmées, harmonisées ?

En apparence seulement. Car le langage poétique est intentionnel ; il suit la logique musicale pour orienter l'attention vers quelque chose d'autre que la signification première.

Logique musicale ? Pourquoi les principes qui déterminent les relations dans la suite des sons qui font une œuvre musicale, viennent-ils se mêler de la poésie ?

La poésie, comme la musique, par sa dimension première : sonore, est un art du temps. Une forme du temps, possible grâce à la répétition ; un barrage du temps qui rend par les sons possible ce qui dans le temps fluide serait irréalisable. Si le temps ne revient jamais en arrière, les sons peuvent se répéter, textuellement ou en variation, par analogie ou par transformation. Le paradoxe du temps ordinaire, toujours nouveau, et « encore une fois » de la musique se confrontent et accumulent un courant de forces grandissant. Ainsi la musique donne aux instants qui lui appartiennent une densité inouïe telle qu'elle modèle le temps, lui impose une forme en réunissant le passé et l'avenir dans le présent. La promesse du retour est le sens de la forme temporelle de la musique.

Mais le retour n'est jamais le même. Il ne s'agit pas d'une redite mais d'un accomplissement analogue à la symétrie des formes spatiales, semblable à celle des ondes que produit la vibration sonore. En effet, le principe de la répétition se trouve déjà en germe dans le phénomène acoustique du son. Élargie par la variation, complétée par le contraste, la répétition fonde la structure et l'unité de toute forme temporelle, poétique et musicale. C'est sur ces bases qu'il est possible de développer l'analogie entre les différents arts.

Cependant un son isolé, et même l'addition des sons, n'est pas entendu comme musique. Il lui faut un environnement, son champ de gravitation, où s'établiront des rapports d'interdépendance entre chaque particule qui détermineront les qualités dynamiques du son. Elles sont la force qui bâtit toute forme musicale.

Si aux propriétés acoustiques du son — hauteur, intensité, timbre — correspond une réalité physiquement mesurable, les propriétés dynamiques (ne pas confondre avec l'intensité) ne se laissent pas définir de la même façon. Un son peut passer de l'état de repos au niveau de la tension la plus aiguë sans pour autant changer si peu que ce soit ses propriétés acoustiques. Une oreille musicale saura pourtant l'entendre ; elle ne capte pas seulement les vibrations de l'air mais saisit aussi les forces de gravitation qui donnent au son le sens

musical. La force dynamique établit l'interdépendance des sons ; cependant elle ne les oblige pas à suivre son orientation et ne commande pas leur action. Les sons demeurent libres de leur mouvement, libres de céder ou non à l'attraction.

Par cette liberté, le destin des sons est ouvert à toute éventualité : celle de s'opposer, de contourner ou de suivre la pente naturelle, avant d'aboutir au point final. Selon les règles du jeu ou du style, entre la nécessité et la liberté, se cristallise la forme musicale.

Ce cheminement n'est pas propre seulement à une forme musicale ; il correspond aussi à toute autre forme d'art : choisir un chemin libre vers un but déterminé en jouant avec la matière et ses lois, lui imposant les règles du jeu qui la libéreront pour un moment des contraintes du réel.



Ces rapprochements théoriques entre poésie et musique trouvent une confirmation convaincante dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau. Ses textes, correspondance ou journal, foisonnent de propos qui témoignent d'une sensibilité très affinée pour le son associé au verbe : « Le poème est un chant », disait-il dans une de ses lettres. À la recherche de ses moyens poétiques, il écoute et recueille. Voici deux extraits d'une lettre à son ami Jean Le Moyne³ :

Il y a un court poème, de Péguy, très simple, très touchant, et très profond [...]. Il est intitulé *Amitié*, je crois, de peu de mots, mais grands, et souvent répétés, selon sa manière [...] mais qui cependant arrive à de grandes choses, rythme si plein et si marqué que même hors le son il est de la musique et prend comme elle, avec ses motifs qui reviennent, ses variations sur le thème. [...]

J'emmagasine donc [...] en attendant le moment de la production. De tout cela qui passe je sens que demeure en moi, que choit en mon subconscient naturellement, ce qui est selon moi, ce qui est apte à m'enrichir et dont je pourrai faire quelque chose. [...] je lis des vers, ou quelque pensée, je goûte en écoutant de la musique tel enchaînement, tel dessin, telle harmonie, et je sens que cela, à travers le calme accueillant de mon âme, tombe au fond de moi dans un trésor éternel et s'y trouvera à jamais.

Nombreux sont les exemples qui illustrent la façon dont il a utilisé la musique dans sa poésie, depuis les vers de la première jeunesse (*L'aurore*, *Le temps passé*, *Rêve rose*, *C'est toi*, *L'arbre fleuri*) et plus tard dans les poèmes de plus grande

envergure (*Accueil, Accompagnement, Cage d'oiseau, Paysage*, et enfin *Musique*). Ces quelques exemples sont en même temps les jalons que suit Saint-Denys Garneau dans son exploration de la sonorité des vers. Arrêtons-nous quelques instants aux premiers essais datant de 1928. Il avait seize ans.

L'aurore⁴

Tout l'air
Est clair!
L'aurore
Colore
Le mont
Saumon
Et voile
L'étoile.
La nuit
S'enfuit...

Joie de répéter et d'enchaîner les syllabes qui s'attirent par les sons. L'inattendu du rapprochement, des significations qui surgissent appelées par l'espièglerie des voyelles et le jeu des mots pétillants. Une comptine d'enfant, amusante, drôle, enjouée, pleine de charme. Elle contient déjà les mots choisis, rimes de prédilection qui se retrouveront souvent : fleurs — cœur, pleur — meurs, colline — divine.

Plus grave, plus riche de sens à travers le jeu de chassé-croisé des mots est le petit poème *Temps passé*⁵ :

| | | |
|--------|---|--------|
| Chasse | — | Passe |
| Temps, | — | Temps, |
| Passe | — | Chasse |
| L'an. | — | L'an. |
| ... | | ... |

où s'intègre une sorte de refrain :

| | |
|---------|---------|
| L'homme | L'homme |
| Fuit | Meurt |
| Comme | Comme |
| Lui; | Fleur. |

L'ensemble est ponctué par le staccato des mots courts — chacun est un vers. Et le petit poème se chante tout seul, comme un jeu. Au fond c'est ce même jeu de répétition qui est à l'origine première de la poésie comme de la musique : incantation magique⁶.

*L'arbre fleuri*⁷. Un autre poème. Une autre étape. Saint-Denys Garneau le présente ainsi :

Veux-tu de la musique ? Je me rappelle quelques vers, les plus musicaux peut-être que j'ai faits, à quinze ou seize ans.

L'arbre fleuri neigeait une neige odorante
Sur le sentier ; là-haut, les étoiles neigeaient ;
La fontaine neigeait la neige de son jet ;
.....

L'arbre fleuri neigeait une neige odorante
Qui blanchissait le sol où notre pas songeait.

Tout en images, ce poème est centré autour d'un motif : *neigeait la neige*. C'est la cellule initiale qui s'associe avec des mots choisis pour contraster et faire moduler le vers et ainsi le mener plus loin. Ce pléonasme — *neigeait la neige* — est une répétition voulue qui permet les variations sur le thème et aussi l'effet sonore qui rime avec les mots *jet* et *songeait*. Il est intéressant d'écouter l'effet rythmique de l'inversion que la syntaxe normale n'accepterait pas :



neigeait la neige

ou



neigeait une neige

Par l'association à d'autres mots, ce motif produit trois plans dans l'espace, trois variations visuellement suggestives :

L'arbre fleuri neigeait

Dans la métaphore il y a contraste ; l'illusion optique, tout comme l'association des images poétiques, est parfaite.

Les étoiles neigeaient

Vision surprenante qui attire le regard et l'imagination vers le ciel. Cette variation est

associée avec un autre contraste, spatial : *le sentier* de l'arbre fleuri, *là-haut* des étoiles. Même la juxtaposition graphique lui donne un accent : *le sentier* ; *là-haut*.

La fontaine neigeait

Entre le ciel et la terre, la fontaine disperse *la neige de son jet*.

L'arbre fleuri neigeait

Et enfin la reprise du premier vers complété par un autre, cercle fermé de la cadence parfaite, retournant sur le sol, vers le passant qui traverse ce paysage poétique en trois variations visuelles.

La gradation se produit à un premier niveau par la description de l'espace, d'un mouvement ascendant du sentier vers le firmament des étoiles et le retour vers la terre en passant par l'air où se disperse le jet de la fontaine. Les étoiles, le sommet spatial, font le lien entre la neige, imaginaire, des étoiles, et celle, imagée mais réelle, de la brume de la fontaine et des pétales de fleurs se posant au pied du passant songeur. Fleurs de l'ikebana, univers en miniature qui réunit la terre et le ciel et l'homme entre eux.

En regardant de plus près, ces vers rappellent la courbe tonale d'une phrase musicale de structure symétrique par la sonorité comme par les images :

| | | |
|--------------------------------|--|-----------------------|
| L'arbre fleuri neigeait | là-haut, les étoiles neigeaient | L'arbre fleuri |
| A | B | A' |
| Tonique | Dominante | Tonique |

Cela forme aussi un arc, visuel et mélodique, qui fait penser à la fluidité d'une mélodie grégorienne dont l'ascension graduelle atteint un seul sommet pour retrouver ensuite à la cadence finale son point de départ.

Dans un autre ordre d'idées musicales, une esquisse sur une feuille volante : « Vie et passion » d'une œuvre musicale

vue de l'intérieur; forces qui s'y confrontent, se concilient. Non pas un schéma technique, mais une bataille d'éléments tels qu'il les a entendus dans une grande fugue. Dense, suggestif et passionné⁸.

Une sorte de passion.

L'histoire d'un thème, de ses rencontres, de son destin. C'est ainsi que le poète perçoit « les événements » d'une grande fugue.

Grande fugue.

Formidable explosion.

Tout y est donné. Le noyau initial contient en puissance toute la suite de l'œuvre.

Établissement en cris, montées et descentes d'une matière humaine à vif.

Ce n'est plus une matière sonore mais humaine : animation en cris, montées et descentes d'une suite de sons qui prennent un sens plus profond que leur simple réalité sonore.

Tout à coup retrait. Reprise en fugue de la matière mélodique contenue avant.

Contraste et reprise en imitation. Développement qui mène la tension d'autant plus loin qu'elle est progressive.

Évolution jusqu'à même exacerbation.

Jusqu'au barrage, jusqu'au sommet.

**Puis danse.
Et reprise mélodique. Apaisement de la tension, abandon encore exaspéré.**

Le chemin de l'ascension achevé, le barrage dynamique franchi, les retrouvailles se terminent par le fil d'Ariane qui a tout mené,

Une prière et une offrande à bout d'âme.

le thème initial cristallisé,

Reprise de tous thèmes.

accomplissant l'étape finale de son destin.

Puis du thème initial en exaspération.

Cherchant à saisir l'essence musicale de la fugue, le poète utilise les mots propres qui décrivent les moments musicaux : *exposition, cris, montées et descentes, reprise, évolution,*

danse, reprise mélodique, tension, reprise de tous les thèmes puis du thème initial. C'est ainsi que l'histoire d'une passion se confond avec celle d'une forme musicale.

Et enfin, le poème *Musique*⁹.

Dans ces vers, la parole et le son se fondent si bien qu'il devient impossible de distinguer où finit la phrase poétique, où commence le jeu sonore des mots. En vérité, ce jeu n'est jamais gratuit — il est la substance même du sujet, la musique n'étant pas simplement évoquée, mais réinventée par le médium du langage poétique.

C'est une constatation ; avant même que l'esprit observateur ait trouvé le temps de comprendre ce qui arrive, l'oreille est saisie par un événement qui la concerne. Dès la première lecture vocale l'effet est immédiat, sans attendre que la raison vienne se brancher pour décoder et relier la signification des paroles et éclairer leur effet immédiat.

Comment l'expliquer ? Tâche difficile — le jeu des rythmes, des rimes cachées, images et associations s'entrecroisent si étroitement que, même pris dans un seul vers, il est risqué de les dissocier. Ils suivent ensemble, tout naturellement, la logique du déroulement musical — la raison d'être de chaque intervalle se trouve chez le voisin...

La musique est le meneur du jeu ; elle ne se contente pas d'être évoquée ; elle est présente intensément du premier au dernier mot comme si elle les avait choisis pour elle seule. Elle guide les visions, l'imagination et l'émotion, car elle connaît les nécessités du temps, substance à modeler à coups de tension et de retours pacifiants, cercle à refermer.

La fluidité du poème, libérée de phrases fermées et des jalons posés par virgule et point, rappelle la souplesse d'une rhapsodie. Cachée derrière l'asymétrie des vers et le jeu des mots en mosaïque sonore, la musique propose aux paroles de suivre sa piste. Non pas un moule de routine, mais une forme surgissant de la nécessité même de sa matière.

Musique

I.
vers 1-8

Musique pour moi ce soir, lointaine,
Dévoilée au loin tu transportes là-bas mon âme
Chanson des collines rythmes
Que la distance réunit en ces faisceaux
Bouquet du paysage horizontal.

Est-ce que les enfants n'entendent pas cela tout le jour
Et les anges,
Ces paysages réunis dans une seule lumière

□ □ □

Le thème initial du poème : l'univers de la musique, une réalité à part, ouverte aux privilégiés de cœur et d'esprit. Dans ce paysage lointain, lumineux, terre des enfants et des anges, la musique accueille pour un instant l'âme du poète, l'éternelle exilée de l'inaccessible.

II.
vers 9-21

Tu me parles paroles inouïes,
Bouleversements de tout le cœur,
Bercements jusqu'à l'infini des espoirs commencés,
Des amours esquissées à peine enveloppées d'un geste
Et qu'un désir a fleuris dans mes yeux

Et les départs à peine pour de lointaines contrées
Sourires dans l'inconnu

Ou larmes vous si cherchées
Larmes à boire liqueur enivrante du cœur
Qui coulez en dedans
Jusqu'au trop plein de ce cœur qui s'écroule
Adorable mine.

Et ces fureurs

□ □ □

La force mystérieuse de la parole de la musique ouvre le barrage retenant au plus profond de l'être ce qu'il y avait de plus précieux : l'univers des émotions, refermé dans l'obscurité afin de ne pas troubler la surface immobile de la façade, la routine des heures et des jours. Le pouvoir des *paroles*

inouïes a défait l'équilibre apparent pour ouvrir le chemin
autour et au-dedans de soi.

III.
vers 22-36

Que je t'accueille amie
Tu feras divine la torture
Et cet amour mort comme un pays
Épanoui qui se déroule au soleil immobile
D'un jour que les heures n'ont pas mangé
Tu rendras sang à ces souvenirs
Déjà qui s'estompent
Ou qui restent dans la chambre au fond

De ce cœur toujours désaffecté
Où passèrent tant de rosées sans fleurir
Et fleurs sans cœur au sein de la corolle
Et corolles trop tôt fanées déjà
Qui êtes tombées au milieu même de ces bercements
Prodigués par l'air du soir à votre soif
Et de ce désaltèrément de la matinale fraîcheur

□ □ □

Par la musique, le poète atteint la libération des forces vitales
forgées par la souffrance. En face des souvenirs pétrifiés,
enfouis *dans la chambre du fond*, la musique redonne un sens
à tout ce qui était stérile et inutile, et transfigure ainsi le poids
de la souffrance; non plus un fardeau desséchant mais une
terre de promesses pour l'avenir. La sérénité retrouvée à
travers la douleur acceptée.

IV.
vers 37-48

Musique pour moi tu donnes ce soir
Vie ailleurs quasiment saintement joie (ailleurs)
À ces choses mortes hier
À ces commencements de jours morts-nés
À ces commencements de jours mort-nés
À ces espoirs enfin de fidélité parmi la ferveur
Et renouvellement de toute la terre à l'aurore

Musique chère sœur,
Amie ce soir bientôt délaissée

* * *

Et tu m'emplis, moi bassin
Toi fontaine comme inépuisable de là-haut
Par ton inépuisable source d'on ne sait où.

□ □ □

La musique, devenue amie, apporte la vie à *ces choses mortes hier*, la continuité à *ces commencements des jours mort-nés*; la magie du présent purifie l'immobilité du passé, le renouvelle pour de nouveaux commencements.

V.
vers 49-59

Te voilà mienne en mes mains, ces âmes méritantes
de mon corps,

Mienne éternelle en passage
Par ces mains-ci, par ces quêtes de tendresse
Et que rien n'a comblées
Nécessités à des plénitudes absolues
Mains qui ne sont pas heureuses.

Ces tristes voyez-vous, ces vides
Voulantes assoiffées mains désirantes
À qui je dis ce soir de se taire et que ce ne seront
pas elles

Ces mains de chair pâles
Qui posséderont.

Le poète, séduit par l'illusion de pouvoir saisir la musique au-delà de l'instant présent, oublie le chemin qu'il lui reste à parcourir seul pour se détacher du moi, de ce faux centre de l'univers qui veut tout posséder. Fluide glissant entre les mains du temps, la musique n'appartient qu'à celui qui ne cherche pas à la retenir. Car son don est de nature toute spirituelle — le don de la liberté intérieure.

VI.
vers 60-64

Tu transformes ce désir perdu
Éparpillé poussière à tous les vents de la journée
En celui de saisir et de posséder ici ma vie
Ma vie inaccessible et mon âme trop lointaine

De les posséder enfin des fleurs

Libre et libératrice, la musique purifie le désir éparpillé et révèle ce qui semblait inaccessible : découverte de soi-même, en liberté.

Sans chercher immédiatement les équivalences précises, la dialectique de la sonate domine et réunit les différentes parties du poème. Les étapes caractéristiques sont bien

distinctes ainsi que les forces dynamiques qui les animent : opposition de deux thèmes contrastants et apparentés, puis développement central — partie dramatique du poème, affrontement devenant dialogue dans la reprise qui s'ouvre par les mêmes mots que le début. Ces mots qui ne sont pas seulement porteurs du chant, mais aussi un élément de construction. Trouvant l'accomplissement, la coda finale rassemble tout ce qui fut dispersé en mots et sons le long du poème dans un instant dense ; la cadence suspendue, énigmatique, termine cette sonate mise en paroles.

Un des signes de reconnaissance est la reprise, littérale ou légèrement modifiée, de mots identifiant, dès le début de chaque partie, son appartenance à l'un ou à l'autre des thèmes :

Premier thème : Musique $\left\{ \begin{array}{l} \text{pour moi} \quad (\text{vers 1 et 37}) \\ \text{chère sœur} \quad (\text{vers 44}) \end{array} \right.$

Deuxième thème : *Tu me parles* (vers 9)
 Que je t'accueille (vers 22)
 Et tu m'emplis (vers 46)
 Te voilà mienne (vers 49)
 Tu transformes (vers 60)

Les mots choisis ne sont pas pris au hasard. Le fil d'Ariane du poème, le mot *Musique*, n'est prononcé que trois fois, d'autant plus lourd de sens qu'il est placé comme point de convergence : la première fois tout au début, puis deux fois au moment de la reprise. Les pronoms personnels *Tu-me* remplacent les mots musique-poète en quatre variantes ; ils établissent le lien entre ces porteurs d'action, lien qui fait surgir finalement tout le poème.

D'autres analogies musicales confirment et nuancent cette première articulation :

- images et champs sémantiques regroupant tous les mots d'un même ordre de signification ;
- répétition et contrastes, jouant avec les idées, mots, syllabes, rimes, assonances, allitérations ;
- rythme mesuré et syncopé ;
- cadences parfaites et suspendues des phrases inachevées.

Souvent ces analogies se superposent pour donner à chaque partie, voire à chaque vers, son espace poétique et sonore. Tonalité propre de chaque vers, établie par l'idée, l'image et le timbre des mots s'accordent avec la strophe, contraste ou variante de ce qui l'entoure¹⁰.

Le champ sémantique et spatial du poème est particulièrement riche. La vision d'un *paysage... lointain* est une véritable toile de fond sur laquelle se tissent des variantes de toutes les nuances. Elle prédomine dans la première et dans la troisième partie (vers 1-8 et 22-36), apparaît sous-entendue dans la quatrième (v. 37-45), termine le chant transposé dans un registre plus grave (v. 60-64) :

- paysage
- collines
- loitaines contrées
- pays épanoui
- la terre à l'aurore
- lointaine
- au loin
- là-bas
- la distance
- l'infini
- les départs
- là-haut
- d'on ne sait où
- inaccessible

D'une façon plus subtile, la jolie équivalence pour la musique, *chanson des collines*, transforme sa signification initiale. Les images progressent, passant du paysage lumineux et lointain de la musique au pays secret de l'âme du poète. Leur lieu de rencontre, pivot de la modulation, est la distance. Suivons la modulation imagée :

- Chanson des collines rythmes
Que la distance réunit en ces faisceaux v. 3-4
- les départs... pour de loitaines contrées v. 14
- un pays
Épanoui qui se déroule au soleil immobile v. 24-25
- Ma vie inaccessible et mon âme trop lointaine v. 63

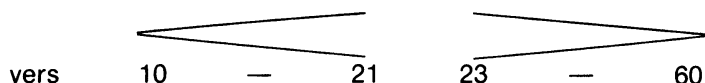
C'est ainsi que se construit subtilement le pont entre la musique et le poète, entre *tu - me*, don - échange, universel et individuel, harmonie perdue et retrouvée. Car la musique est aussi difficile d'accès que le moi véritable de chacun de nous.

L'expression émotive se taille une large part du vocabulaire dans la deuxième et dans la sixième partie (v. 9-21 et 49-59) :

sous forme métaphorique :

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| • cœur | • rosées sans fleurir |
| • bouleversements | • fleurs sans cœur |
| • espoirs commencés | • corolles fanées |
| • amours esquissées | • mains... pas heureuses |
| • désir | • mains... tristes |
| • sourires | • mains désirantes |
| • larmes | • mains assoiffées |
| • fureurs | |
| • divine torture | |
| • amour mort | |
| • souvenirs | |
| • cœur désaffecté | |
| • joie | |
| • espoirs | |
| • tendresse | |
| • désir perdu | |

Émotions qui passent par toutes les nuances, de la plus douce (*espoirs commencés*) jusqu'à *la fureur*, puis décroissant par deux épisodes métaphoriques (*rosées sans fleurir*, *corolles fanées*), reviennent à la tendresse et au désir transformé. Le crescendo et le decrescendo du langage émotif



se trouvent superposés par leur dynamique à ceux, semblables, de toute la structure du poème.

Le temps détermine le troisième champ sémantique d'importance dans le texte. Relativement disparate, parsemé tout le long des vers, adverbe ou expression suggestive :

- | | |
|--|------------------------|
| • ce soir | • à l'aurore |
| • tout le jour | • bientôt |
| • un jour que les heures n'ont pas mangé | • éternelle en passage |
| • souvenirs qui s'estompent | |
| • déjà | |
| • toujours | |
| • trop tôt | |
| • hier | |
| • enfin | |

Regroupés selon leur signification, ces mots forment une gamme subtile pour mesurer le temps :

le passé : *souvenirs, hier*

le présent : *ce soir, enfin*

le temps immobile : *un jour que les heures n'ont pas mangé*

l'avenir devenu le présent : *déjà, trop tôt*

l'avenir : *bientôt, à l'aurore*

la durée : *tout le jour, toujours, éternelle en passage.*

Avec insistance, *ce soir* se détache à quatre reprises pour souligner l'instant présent, seule dimension de la musique, *éternelle en passage*. C'est significatif, d'autant plus que l'expression est placée dans le poème aux endroits stratégiques, là où s'établit l'échange entre le poète et la musique, possible uniquement dans le présent :

Musique ce soir tu transportes mon âme (vers 1)

Musique pour moi tu donnes ce soir (vers 37)

Musique... ce soir bientôt délaissée (vers 45)

Enfin une dernière fois, les vers 56-57 :

Mains... à qui je dis ce soir de se taire

avec un sens différent ; les propos s'adressent à l'autre Moi du poète, les mains devenant le symbole du désir de retenir, garder, posséder, ici et maintenant.

Et le présent envie l'éternité
des privilégiés,
renie le passé
ou lui rend la vie,
et promet à l'avenir son
accomplissement :

- Est-ce que les enfant n'entendent pas cela tout le jour
- choses mortes hier
- Tu rendras sang à ces souvenirs
- Et renouvellement de toute la terre à l'aurore

Et tu m'emplis, moi bassin
Toi fontaine comme inépuisable de là-haut
Par ton inépuisable source d'on ne sait où.

Au fil des paroles qui cernent le
temps transparaît l'amertume
de tant de commencements
inachevés,

- les départs à peine
- ces commencements des jours
mort-nés
- ces choses mortes hier

le poids des émotions étouf-
fées,

- espoirs commencés
- amours esquissées...
qu'un désir à peine a fleuris

et le vide du temps immobile.

- où passeront tant de rosées
sans fleurir
- et corolles trop tôt fanées déjà

Tout cela peut être exorcisé ;

- Tu feras divine la torture
- Tu rendras sang

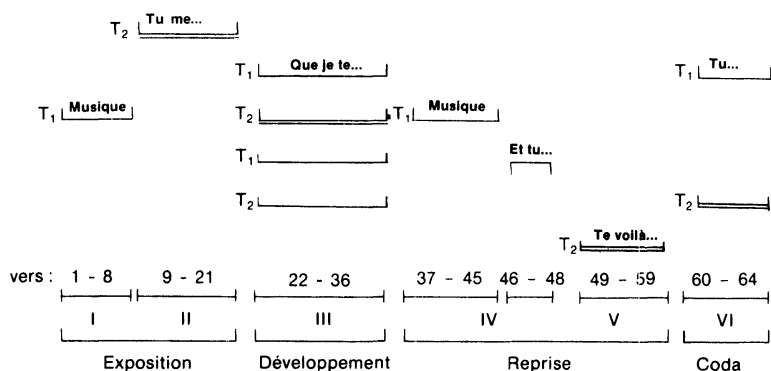
tout cela a été exorcisé dans le
poème par la musique.

- Tu donnes ce soir vie... joie...
renouvellement
- Tu m'emplis
- Tu transformes

□ □ □

Sachant bien qu'une analyse minutieuse de toute œuvre d'art comporte le risque de la trahir, déformer, pétrifier, j'ai choisi de présenter à part les détails de l'étude de différents niveaux du poème à travers laquelle se sont cristallisés les rapprochements entre la poésie et la musique qui sont au cœur de ces propos. Cette partie du texte est réservée aux lecteurs curieux de connaître la démarche attentive qui appuyait les intuitions, vagues au début, et de plus en plus certaines au fil des jours et des travaux.

Voici l'esquisse schématique de la structure du poème
Musique :



Le schéma suit proportionnellement les dimensions de chaque partie en nombre de vers. Leurs rapports se rapprochent sensiblement des proportions symétriques :

Exposition : Premier thème : T₁ deuxième thème : T₂
 8 vers, 1-8 + 13 vers, 9-21 = 21 vers

Développement : 15 vers, 22-36

Reprise : Premier thème : T₁ transition deuxième thème : T₂
 9 vers, 37-45 + 3 vers, 46-48 + 11 vers, 49-59
 = 23 vers

Coda : 5 vers, 60-64.

Critères de l'articulation :

- césures graphiques (espaces et astérisques de la main de l'auteur),
- durée de chaque section,
- répétition des mots, idées, images et champs sémantiques.

Le premier point d'analogie entre poésie et musique est la répétition. Dans la première partie du poème, elle existe à quatre niveaux : images et champs sémantiques, mots, phonèmes, allitérations et assonances. La seule entité grammaticale *Musique... tu transportes mon âme* provoque des équivalences, métaphores ou pléonasmes intentionnels. *La Musique* a trois équivalences :

- chanson des collines
- rythmes
- bouquet du paysage horizontal.

L'espace qui lui appartient est déterminé en quatre variantes, évoquant la même idée :

- *Musique... lointaine*
- *Tu transportes là-bas*
- *dévoilée... au loin*
- *que la distance réunit.*

Ensuite le temps, avec les éléments de contraste entre un instant et la durée : *ce soir, tout le jour*. Puis les êtres vivants qui animent ce paysage : enfants, anges, âme (du poète).

Quant aux mots repris, ils concernent tout l'espace :

- *lointaine - au loin*
- *la distance réunit — ces paysages réunis*
- *paysage horizontal — ces paysages.*

Les syllabes terminales de vers évitent soigneusement tout genre de consonance; cela est compensé par les rimes cachées à l'intérieur de chaque vers. La diphtongue *oi*, répétée trois fois de suite dans le premier vers, est immédiatement reprise deux fois dans le deuxième. Elle est précédée par les trois voyelles en camaïeu : *y - i - u*, qui isolent le mot *Musique*, point de convergence de la chanson :

Musique pour moi ce soir, lointaine,

y i u wa wa wẽ ε

Dévoilée au loin tu transportes là-bas mon âme

e wae o wẽ y ã ɔ a α ʒ α

À remarquer à la fin du deuxième vers la disposition symétrique des voyelles *o* et *a*, les mêmes qui constituaient la diphtongue caractéristique des deux vers. La mixture de la voyelle *a*, claire et ouverte, avec *o*, plus grave, est ponctuée par deux consonnes, *m* et *l*, à intervalles réguliers dans une disposition symétrique qui se dégage sur les syllabes accentuées :

Musique pour moi ce soir, lointaine,

m m l

Dévoilée au loin tu transportes là-bas mon âme

l l l m m

Les deux *m* encadrent les deux vers ; à quatre reprises / donne le rythme à la partie médiane. La résonance est perturbée par la sonorité rugueuse et sourde de l'expression *tu transportes*, à cause des consonnes entassées, serrées du verbe. Elles étouffent toute vibration :

tu transportes

t tr sp rt

Les trois vers suivants continuent sur le timbre de fond *a*, introduisant un contraste plus marqué par le registre aigu de la voyelle *i* :

Chanson des collines rythmes

ã õ e ɔ i i

Que la distance réunit en ces faisceaux

ə a i ã ey i ã e ε o

Bouquet du paysage horizontal.

u ε y ei a ɔ i õ a

Il est intéressant d'observer comment se produit dans les vers 3-4 l'assonance par le chevauchement ; les deux phrases ne sont pas séparées par la virgule (tout au moins dans la version finale ; par contre les premières esquisses manuscrites l'indiquaient) :

Chanson des collines rythmes

Que la distance réunit en ces faisceaux

L'assonance est en miroir, d'abord dernière et première syllabe des mots voisins, puis l'inverse dans le vers suivant. Les consonnes de la même famille encadrent les voyelles : *l* et *r* liquides au début, *n* et *m* nasales à la fin (*m* neutralisant le *th* sourd dans cette syllabe).

Les vers suivants qui terminent cette partie sont dominés par le *ã* nasal ; il se trouve au centre de chaque vers. Quatre fois de suite, renforcé par le *a* clair :

Est-ce que les enfants n'entendent pas cela tout le jour

e ə ə e ã ã ã ã a a u u

puis sur la seule syllabe accentuée

Et les anges

e e ã

et enfin dans le vers terminal de cette partie :

Ces paysages réunis dans une seule lumière

e ei aʒ ey i ã y œ y jɛ

La sonorité des trois mots marquants de ces vers: *enfants — anges — paysages*, les relie tout naturellement. Elle vient appuyer le sens double du verbe *réunis* qui se rapporte d'abord aux enfants et aux anges, indiquant leur nature semblable, puis aux paysages qui les accueillent *dans une seule lumière*. La signification du mot *réunis* est ici soulignée par la ressemblance sonore des éléments qu'il concerne.

Ainsi les visions du *paysage* sont teintées d'un ostinato : la voyelle *a* dans ses différentes mixtures guide la rime clandestine de ces vers (1-8). L'effet phonique clair, ouvert, est ponctué de zones d'ombre (*u* grave), assez rares, puis de nuances plus douces (*o* du registre médian). La sonorité aiguë du *i* fait ressortir les mots à retenir: *musique — collines — distance — réunit*.

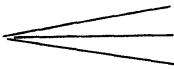
Cela donne aux premiers vers un mouvement coulant, lié, se stabilisant autour de *a* et *ã* comme dominante ; les voyelles guident la mélodie d'un registre à l'autre et déterminent les relations de tessiture entre les syllabes, alors que les consonnes limitent leur durée et leur résonance.

Dans la deuxième partie, parole et musique se trouvent confondues par la reprise des mots et le contraste des images, renforçant l'intensité de la signification :

Tu me parles paroles inouïes

Le pléonasme *parles paroles* est encore plus fort devant la contradiction de l'adjectif *inouïes*.

Il est intéressant de dégager les équivalences dont se sert le poète pour nuancer la multiple signification de chaque expression :

| | | |
|-----------------|---|--|
| paroles inouïes |  | bouleversements bercements les départs |
| larmes à boire | _____ | liqueur enivrante du cœur |
| les départs | _____ | sourires dans l'inconnu |
| cœur | _____ | adorable mine |

Les mots repris insistent sur la source, les causes et les effets de l'émotion libérée :

| | |
|-------------|-----------------------|
| vers 9 | <i>parles paroles</i> |
| vers 12, 14 | <i>à peine</i> |
| vers 10 | <i>le cœur</i> |
| 17 | <i>du cœur</i> |
| 19 | <i>de ce cœur</i> |

Les rimes cachées se trouvent au centre des vers impairs, insistant sur la voyenne *i*: *inouïes* — *l'infini* — *fleuris* — *inconnu*. Les mots choisis, ceux qu'on voulait souligner, portent une signification émotive intense, particulièrement les deux premiers. Le centre de gravitation, le mot *l'infini* (avec deux premiers. Le centre de gravitation, le mot *infini* (avec font une entité en soi, à la fois sommet d'expression et de sonorité. L'ostinato est la voyelle *e* dans toutes les nuances du timbre : *ə* *ɛ* *e* *ɛ* *œ* ; elle est entourée discrètement des *u*, *o* plus sombres.

Les consonnes liquides *r* et *l* se trouvent presque dans chaque mot de cette partie :

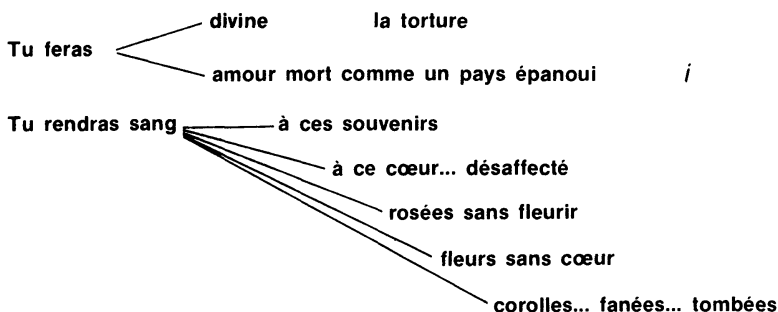
r l : *parles*, *paroles*, *bouleversements*, *larmes*, *liqueur*, *s'écroule*, *adorable* ;

r : *cœur*, *bercements*, *espoirs*, *amours*, *désir*, *fleuris*, *départs*, *pour*, *contrées*, *sourires*, *boire*, *enivrante*, *fureurs*.

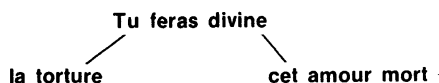
Ensemble avec *k* guttural ils brisent le mouvement en rythme ponctué, contrastant avec le legato de la première partie.

La masse sonore, ici plus rugueuse et agitée, s'intègre à la signification des mots par une suggestion auditive que l'oreille capte spontanément. Le contenu émotif est d'abord entendu, et les vibrations vocales associent leur sonorité au sens du texte poétique.

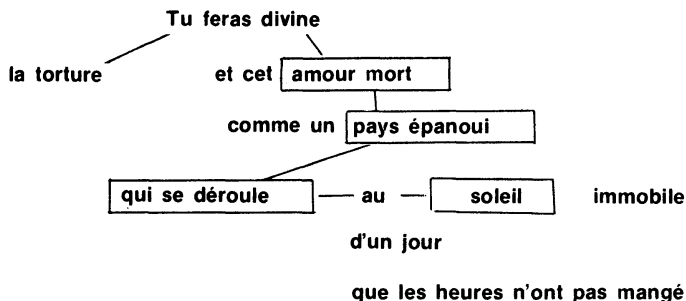
La tension croissante atteint le sommet dans la troisième partie du poème, intégration et développement des deux précédentes. Elle évolue dans l'espace intérieur, lieu de rencontre avec la musique. Le langage métaphorique est d'autant plus dense qu'il réunit les choses inconciliables, transfigurées par la force de la musique, à la fois discrète et puissante :



Le langage métaphorique, imagé et suggestif, puis l'énumération où chaque maille est à double sens, tout comme les phrases qui s'imbriquent sans virgule dans le passage d'un vers à l'autre, brouillent intentionnellement la compréhension littérale à une dimension pour créer la fluidité continue de la phrase qui n'a pas de fin. Les mots actifs — les verbes — sont polyvalents, se rapportent à plusieurs idées à la fois ; il faut les retenir, les relier :



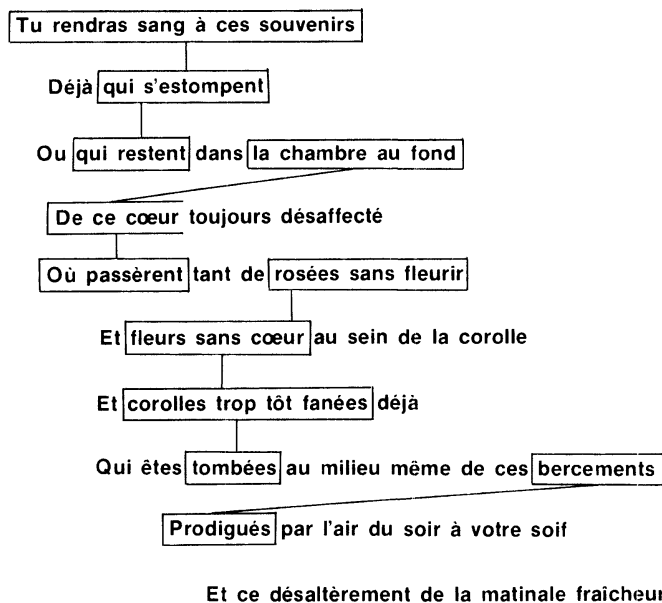
Voici comment se développe l'idée principale à travers la polyvalence de chaque expression, de chaque image :



C'est une réaction en chaîne, une marche harmonique ; la monotonie des phrases relatives est évitée par la disposition des vers et des assonances astucieuses. La sublimation transforme la torture, celle de l'amour mort, qui devient immense, comme un pays épanoui dans la durée du soleil immobile.

L'image vaste de l'espace intérieur est dédoublée par un autre enchaînement en diminution dans le même vers. L'adjectif *épanoui* est le pivot de la modulation; il s'applique directement au *pays*, et, par l'adverbe *comme*, à l'*amour mort*, devenu (amour) *épanoui*. L'antinomie *mort* — *épanoui* établit le courant entre les deux extrêmes, évocation du pouvoir vivifiant de la musique.

L'enchaînement semblable des vers suivants se fait essentiellement par des phrases relatives. Elles rappellent la mélodie d'une litanie en progression subtile :



Chaque vers réunit une opposition ou une négation, poussée jusqu'à la contradiction. La répétition de l'adverbe *sans*, de la liaison *et*, de l'adverbe *déjà* gonfle encore davantage la tension qui se résorbe dans le dernier vers de cette partie par l'accord du *désaltèrément de la matinale fraîcheur*. L'effet est analogue à celui de la séquence mélodique : transposition d'une cellule à des degrés conséquents. Il est accentué par le même procédé en diminution à l'intérieur de la même section, en reprenant le dernier mot ou la dernière idée d'un vers dans le vers suivant :

rosées sans fleurir
fleurs sans cœur... la corolle
corolles... fanées
tombées...

Cet enchaînement est dédoublé par le choix des mots qui s'attirent par leur pureté sonore et déterminent le timbre de chaque vers, évitant toujours la rime ouverte qui pourrait compromettre la continuité des phrases par une cadence explicite. Cela crée une attente, détournée par les assonances et les allitérations à l'intérieur de chaque vers. Quelques exemples :

accueille — amie — divine — torture
 amour mort — déroule — jour — heures
 pays — épanoui — immobile
 jours — heures
 rendras sang à ces souvenirs... qui s'estompent
 désaffecté — rosées
 cœur — passèrent — fleur
 fleurs sans cœur
 corolle — corolles
 tombées — prodiguées
 l'air du soir à votre soif
 bercements — désaltèrement

L'étude des timbres au niveau phonétique confirme ces observations tout le long du poème. Nous croyons cependant que son application a été suffisamment explicite pour illustrer nos propos.



Au terme de cette esquisse, faisons le point.

Pourquoi cette comparaison entre poésie et musique ? En quoi ce cheminement à travers quelques poèmes de Saint-Denys Garneau peut-il nous aider à entrer vraiment dans l'univers de l'art poétique ?

Un poème est un univers unique qui se crée dans notre conscience comme une polyphonie en nombreuses parties. L'enchaînement des mots se fait par leur appel sonore, la rime a une fonction harmonique et métrique, le rythme établit le sens intérieur des phrases et organise le temps — fort et

faible, fluide et immobile. Les métaphores bâtissent les champs de gravitation tonale autour desquels se cristallise la structure du poème. Toutes ces parties tissent les liens par lesquels se révèlent les intentions du poème, le passage d'une réalité à une autre.

D'autre part, les vibrations sonores du poème provoquent l'émotion immédiate, semblable à celle de la musique qui n'a pas de prétexte conceptuel pour apprivoiser l'intelligence. D'où la force qui se dégage à la lecture des vers, même lorsqu'on croit ne pas les comprendre. Mais dans l'art il n'est pas essentiel de comprendre...

Alberti, le célèbre sculpteur de la Renaissance italienne, disait il y a cinq siècles : « L'architecture est la musique pétrifiée. » Et moi, j'enchaîne : « La poésie est le verbe qui se fait musique. »

Peut-être bien. L'idée, déjà ancienne, n'a rien perdu de sa séduction. Le lecteur a deviné que c'est elle que je poursuivais ici...

*Faculté de musique,
Université de Montréal.*

Notes *

¹ Voici quelques titres, essais esthétiques pour la plupart, qui se trouvent au point de départ de cette étude. Ils permettent de compléter l'approche théorique de la relation poésie-musique :

J.F. Mora, *Le Langage de la poésie*, dans *For Roman Ingarden, Nine Essays in Phenomenology*, Gravenhage, Nijhoff 1959, pp. 147-159.

R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen, 1969.

M. Friedrich, *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*, Hohengeren, 1973.

H. Petri, *Literatur und Music. Form-und Strukturparallelan*, Schriften zur Literatur, 5, Sachse & Pohl, Göttingen 1964.

V. Zuckerkandl, *Vom musikalischen Denken*, Rhein Verlag, Zürich, 1964.

² Voir Saint-Denys Garneau, *Le Jeu*, poème tiré du recueil *Regards et jeux dans l'espace*, dans l'édition Brault-Lacroix, *Saint-Denys Garneau, Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 10.

³ *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, collection Constantes, 1967, pp. 75-78.

⁴ *Œuvres*, p. 53.

⁵ *Œuvres*, p. 63.

⁶ À ce propos il est intéressant de lire les pages de C.G. Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Lausanne, 1962, pp. 168-169.

⁷ *Lettres*, p. 83.

⁸ *Œuvres*, p. 749.

⁹ *Œuvres*, pp. 161-163.

¹⁰ Le travail de laboratoire sur les différents niveaux du poème a été consigné dans les pages d'un journal de bord dont un extrait se trouve inséré en marge du texte.

* Cette étude a été préparée grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada.